PRESENTED TO THE 4055.19.

Public Library of the City of Boston

SICUT PATRIBUS SIT DEUS NOBIS

BOSTONIA

CONDITA A.D.

1630.

CIVITATIS REGIMINE DONATA A.D. 1822.

By Joshua Bates, Esq.

Received Sept. 15. 1859 No. 30914

Herrn Dehn zur freundschaftlichen Erinnerung

Berlin d. 5 Sept. 33.

André.

VIERSTIMMIGE FUGE,

nebst deren

Entwurf,

und den allgemeinen

Regeln über die Fuge,

als eine

KURZE ANLEITUNG

zur

Beurtheilung und Verfertigung einer Fuge

abgefaßt,

und mit einem erläuternden

Vorbericht

begleitet,

von

A. ANDRÉ.

52tes Werk.

No 5183. Preis f 1, 36 xr.

Nach der Originalhandschrift herausgegeben.

OFFENBACH a M, bey J. ANDRÉ.

FRUGIS LIBRARY OF THE BOSTON

C

PUBLIC LIBRARY
OF THE
CITY OF BOSTON

Kurze Anleitung zur Beurtheilung und Verfertigung einer Fuge.

PUBLIC LIBRARY OF THE CITY OF BOSTON

Vorbericht.

Die vierstimmige Fuge, welche gegenwärtigem Werkchen zu Grunde gelegt ist, erschien im Frühjahr 1799, veranlaßt durch einen Aufsatz im 1ten Jahrgang der Leipz. mus. Zeitung, welcher, wie ich späterhin erfuhr, den damals in Dessau lebenden Hofrath Spazier zum Verfasser hatte, und worin Spazier behaupten wollte: daß das Rondo der Haydnschen Sinfonie op. 77. Liv. 1. eine Fuge, das Rondo meiner Sinfonie op. 4. aber eine mißrathene Nachbildung der Haydnschen sey u. s. w. —

Spazier sagt nämlich in angeführtem Blatte: „Haydn wählte zu seinem letzten Satze ein Thema, dem sich ein Anstrich von Leichtigkeit und Galanterie „geben ließ, das aber in aller Einfachheit viel Würde hat, und besonders die kräftig„ste und mannigfaltigste Ausarbeitung zuläßt. Dies Thema läßt Haydn leicht „und schwach, wie das Thema eines gewöhnlichen Rondo hinspielen, täuscht so „das Auditorium, das ein gewöhnliches Rondo erwartet, ergreift aber auf einmal „den Hauptgedanken seines Thema, läßt ihn kräftig und voll angeben, und „entwickelt nun aus diesem selbst, eine schöne Fuge."

Spazier sagt nun von meinem angeführten Rondo, daß es ein offenbares Seitenstück zu dem Haydnschen seyn soll, und fährt so fort: „hier wird ein „förmliches, sehr gemeines Rondo-Thema gespielt, dann abgebrochen, nun „eine gewisse Art Fugensatz angefangen, der mit dem Rondosatz in „keiner Verbindung steht, als der Zeit und Aufeinanderfolge nach, damit „wird einige Minuten ziemlich tumultuarisch verfahren, nun das Rondo„Thema wiederholt, jetzt jener Satz wieder hervorgelangt etc."

Damit man nun selbst sehen kann, welche Arbeit Spazier für eine Fuge gehalten, und wie, nach seiner Einsicht, der fugirte Satz in meinem Rondo mit dessen Thema selbst in gar keinem Zusammenhange stehen soll, werde ich die betreffenden Sätze beyder Kompositionen dem praktischen Theil gegenwärtigen Werkchens vorausgehen lassen, und dieselben dann näher beleuchten. —

Das Haydnsche Rondo ist, so wie die angeführte ganze Sinfonie, eines seiner vorzüglichsten Werke, voll Geist und Leben. Das Rondo ist eben so anmuthig als kräftig und recht interessant behandelt; allein es ist keine Fuge, und soll auch gar keine seyn.

Mein Rondo ist dagegen — ich gestehe dies ganz aufrichtig — eine mehr steife als fließende Komposition, ja es enthält — so wie die ganze Sinfonie — der Fehler jeder Art, wie sich das bey einem jungen Komponisten, welcher damals (1794) kaum 2 Jahre lang die Setzkunst zu studiren

angefangen, wohl von selbst ergibt; allein es enthält eine genaue Verbindung des Fugenthema mit dem Rondothema, und so wenig Werth auch diese ganze Arbeit hat, so ist sie doch mit Überlegung, und nicht aufs Gerathewohl hin geschrieben.

Fünf Jahre später (1799) hätte ich dieses Rondo wohl anders, und gegenwärtig (1827) wohl gar nicht geschrieben, dagegen mir auch noch jetzt das Haydnsche Rondo recht wohl gefällt.

Spazier zeigte sich durch sein Urtheil eben so unwissend als anmaßend, und um ihn selbst lächerlich, mich aber zugleich darüber lustig zu machen: daß man gleich eine jede Nachahmungsfigur für eine Fuge halte, und diese selbst als ein so künstliches und schwieriges Werk betrachte, da sie doch nur eine ganz mechanische und leicht zu erlernende Arbeit ist, schrieb ich damals meine ebenfalls in erwähnter Zeitung stehende Antikritik, und zugleich erwähnte Fuge, in welcher ich fast alle nur mögliche und sogar bis ins Lächerliche gehende Bearbeitungen eines Fugenthema anbrachte.

Da sich das Werkchen bereits seit Jahren vergriffen hat, dennoch aber öfters begehrt wird, so habe ich mich in der Art zur gegenwärtigen neuen Ausgabe desselben entschlossen, daß ich diese mit einer Zergliederung dieser Fuge vermehrt, und das Ganze als eine kurzgefaßte Anleitung zur Beurtheilung und Verfertigung einer Fuge behandelt habe.

Eine ausführliche Lehre der **Fuge**, *nebst derjenigen des* **einfachen** *und* **doppelten Contrapunkts**, *der* **canonischen Nachahmung** *und* **Verfertigung** *aller* **Arten Canon** *selbst, enthält der 2te Theil meines* **vollständigen Lehrbuchs der Tonsetzkunst**, *welcher dem 1ten Theile desselben, der in nächster Jubilate-Messe erscheinen wird, bald folgen, und hoffentlich über das in neueren Zeiten durch eine Menge und zum Theil nichts sagender Regeln so sehr erschwerte Studium des doppelten Contrapunktes, ein helleres Licht verbreiten, und diese ganze Sache auf ihre ursprüngliche Einfachheit zurückführen soll.*

Offenbach a/m, im October 1827.

Aug. André

Kurzgefafste, allgemeine Regeln über die Fuge.

§ 1.

Da die Fuge ein solches Tonstück ist, dessen sämmtliche Sätze nur auf einen Hauptsatz zu gründen, und diesem, mit mehr oder weniger Veränderung, nachzubilden sind, so erscheint ein solcher Hauptsatz (Thema, Subjekt) als ein wesentlicher Theil einer Fuge, und man nennt ihn in dieser Beziehung den Führer, lat. dux.

§ 2.

Derjenige Satz, welcher als eine Nachbildung dieses Führers in der zunächstfolgenden Stimme erscheint, heißt nun der Gefährte, lat. comes, und seine Abfassung ist ausserdem noch gewissen Regeln unterworfen.

§ 3.

Derjenige Satz, welcher als contrapunktische Begleitung des Führers und Gefährten erscheint, heißt die Gegenharmonie.

§ 4.

Diejenige Abtheilung in einer Fuge, welche sich durch eine beendigte Aufeinanderfolge des Führers und Gefährten als solche zu erkennen gibt, heißt der Wiederschlag.*)

§ 5.

Derjenige Satz, welcher diese Wiederschläge selbst, so wie überhaupt jede außerdem unterbrochene Aufeinanderfolge von Führer und Gefährten mit einander verbindet, und gewöhnlich aus einer oder einigen Figuren des Thema oder der Gegenharmonie besteht, heißt die Zwischenharmonie.

§ 6.

Die melodischen und contrapunktischen Sätze einer Fuge sind demnach:

1. Das Thema, oder der Führer;
2. die Beantwortung des Thema, oder der Gefährte;
3. die Begleitung des Führers und Gefährten, oder die Gegenharmonie;
4. diejenige Abtheilung, welche sich durch die beendigte Aufeinanderfolge des Führers und Gefährten als solche zu erkennen gibt, oder der Wiederschlag;
5. die contrapunktische Verbindung zwischen Führer und Gefährte und den verschiedenen Wiederschlägen selbst, oder die Zwischenharmonie.

§ 7.

Einfach heißt eine Fuge, wenn nur ein Hauptsatz (Thema, Subjekt) durchgeführt wird; doppelt aber heißt sie, wenn es der Hauptsätze (Subjekte) zwey oder mehrere sind; selten sind es jedoch deren über drey.—

Es ist zwar kein absolutes Erforderniß einer einfachen Fuge, daß alle contrapunktischen Sätze derselben nach den Regeln des doppelten Contrapunkts

---

*) Eigentlich sollte erst die 2te Abtheilung, nämlich die zu verändernde Wiederholung der 1ten Abtheilung, ein Wiederschlag genannt werden, was auch ganz seiner lateinischen Benennung durch Repercussio entsprechend erschiene, allein da eine Fuge mehrere solcher Wiederholungen enthält, und da, wie gesagt, eine jede derselben gewissermaßen eine Abtheilung bildet, so zählt man den ersten Satz, als erste Abtheilung, gleich dazu, und nennt ihn den ersten Wiederschlag.

der Octave eingerichtet seyn müssen, allein bei der Doppelfuge ist dies unerlässig.

§ 8.

Nicht sowohl die Anzahl der Stimmen, welche eine Fuge vortragen, sondern nur die Zahl derjenigen, welche als selbstständig an der eigentlichen Bearbeitung der Fuge Theil nehmen, gibt einer Fuge den Namen 2-3-4-und mehrstimmig.—

Es kann daher recht gut eine Fuge von einem aus allen Instrumenten zusammengesetzten Orchester vorgetragen werden, und doch nur dreystimmig seyn.—

§ 9.

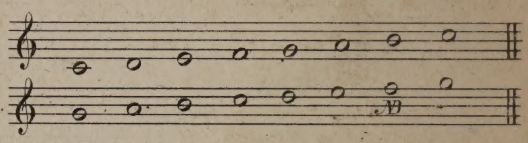
Eine Fuge kann den Namen einer Secunden-, Terzen-, Quarten-, Quinten-, Sexten-, Septimen- oder Octaven-Fuge erhalten, je nachdem der Gefährte um eine Secunde, Terze, Quarte, Quinte, Sexte, Septime oder Octave höher den Gesang des Führers beantwortet.

§ 10.

Da nun der Gefährte eine Nachbildung des Führers seyn soll, § 2, und da alle Stufen einer Tonreihe von der Quinte anfangend, bis auf deren 7te Stufe, dieselbe Tonhöhe mit einer von der Prime selbst anfangenden Tonreihe haben Z.B.

Tonreihe von der Prime anfangend.

Tonreihe von der Quinte anfangend.



und da ferner der Tenor gegen den Bass um eine Quinte, desgleichen der Sopran gegen den Alt, so wie dann der Alt gegen den Bass um eine Octave höher steht, die Octave aber gegen die tiefere Quinte im Verhältniß einer Quarte erscheint, so gibt man einer Quintenfuge den Vorzug und nennt sie, in der eben angeführten Beziehung, eine vermischte Quinten-, Quarten- und Octavenfuge.

§ 11.

Bey einer solchen Quintenfuge muß nun, nach vorhergehendem §, die 7te Stufe im Gesange des Führers vermieden werden, wenn man nämlich kein der zum Grunde liegenden Tonleiter fremdes Intervall im Gesange des Gefährten hören lassen will.—

§ 12.

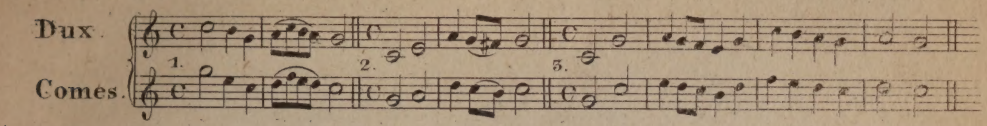
Enthält aber der Gesang des Führers die 7te Stufe der Grundtonleiter, und wird solche nicht als große Terz der Dominante fühlbar (worüber ein Mehreres im 14. §) so muß die 7te Stufe der von der Quinte ausgehenden Tonleiter um einen kleinen halben Ton erhöht werden, und werden dem Gesange des Führers außerdem noch einige der Grundtonleiter selbst fremde Intervalle beygemischt — wie dies bei den sogenannt chromatischen Fugensätzen der Fall ist — so müssen im Gesange des Gefährten genau diese nämlichen Stufenveränderungen Statt finden.—

§ 13.

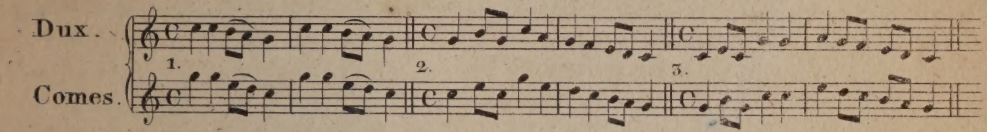
Es ist zwar gleichgültig, mit welchem Intervall der Gesang des Führers anhebt, da indessen gerade durch ihn die Grundtonleiter erkannt werden soll, so muß er auch hiernach abgefaßt werden.—

§ 14.

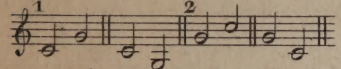
Die Modulation einer Quintenfuge erfordert, daß wenn sie sich im Gesange des Führers nach der Quinte hinwendet, sie im Gesange des Gefährten nach der Prime zurückgeführt werde. Z.B.



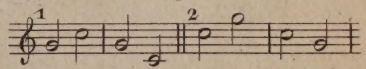
Hieraus ist nun die Regel entsprungen: daß sich im Führer und Gefährten die Dreyklänge der Prime und Quinte gegenseitig einander antworten sollen. Z.B.



Wenn nun hierbey der Führer von seiner Prime auf seine Quinte, oder deren tiefere Octave; oder von seiner Quinte auf seine Octave, oder deren Prime geht z.B.



so geht der Gefährte im ersten Falle, von seiner Prime auf seine Quarte, oder deren tiefere Octave, und im zweyten Falle von seiner Quarte auf seine Octave, oder deren Prime. Z.B.

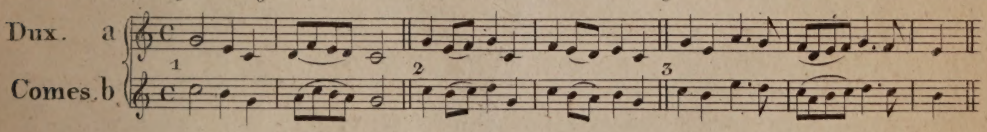


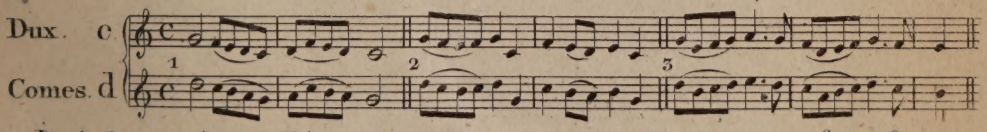
Da hierbey gleichsam eine Umtauschung zwischen Führer und Gefährten Statt findet, so hat dies zu der Regel Veranlassung gegeben: daß man, um die Richtigkeit des Gefährten gegen den Führer zu untersuchen, beyde miteinander müsse verwechseln können.

§ 15.

Diese eben angeführten Regeln finden indessen nur dann Statt, wann durch deren Befolgung die so nothwendige Ähnlichkeit zwischen Führer und Gefährten erhalten werden kann. Wo dies nicht ist, muß der Gefährte dem Führer ähnlich gemacht und hierdurch sein Gesang bestimmt werden.

Folgende Beyspiele, bey a, *welche bey* b *ganz richtig beantwortet sind, werden dieses noch deutlicher machen, indem sie durch die kleine Abänderung bey* c *nicht mehr nach obigen Regeln, sondern nunmehr nur wie bey* d *beantwortet werden können.*





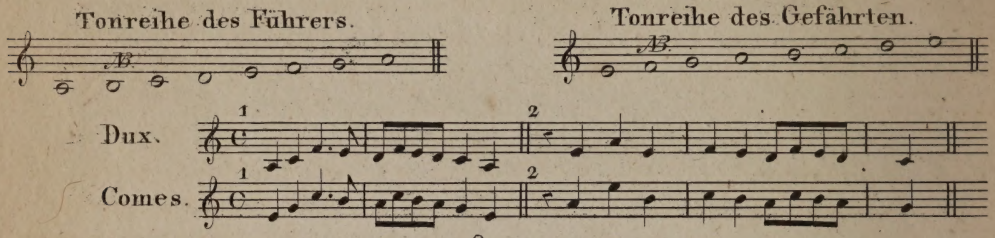
Da indessen ein mit Rücksicht auf oben genannte Regeln entworfener Gesang des Führers eine harmonische Verbindung zwischen seiner und seines Gefährten Anfangs- und Schluß-Note zuläßt, so thut man wohl, hierauf zu achten,

und, wie gesagt, sein Fugenthema danach abzufassen.

Es ergibt sich übrigens von selbst, daß bey der in vorigem § erwähnten Rückführung der Modulation im Gesange des Gefährten, alle betreffende Stufen des letzteren nicht mehr um eine Quinte, sondern nur um eine Quarte höher als im Führer stehen.

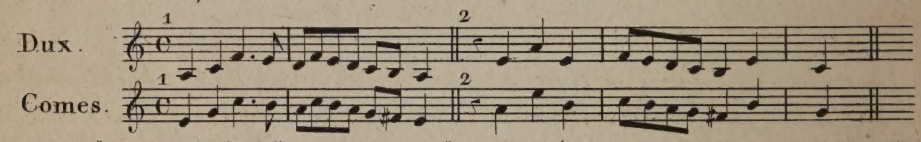
§ 16.

Bei einem Fugensatz in der Molltonart muß man, im Gesange des Führers die Secunde vermeiden, weil sie hier groß, bei dem Gefährten aber klein ist.



§ 17.

Würde die Secunde im Gesange des Führers vorkommen, so müßte die 2te Stufe in der Tonreihe des Gefährten um einen kleinen halben Ton erhöht werden. Z.B.



Eben so müssen alle im Gesange des Führers beigemischten chromatischen Intervalle in den Gesang des Gefährten übertragen werden.

§ 18.

Dasjenige was § 13. und 15 über den Gesang des Führers in der Durtonleiter gesagt ist, gilt auch, mit der gehörigen Modifikation, für die Molltonleiter.

§ 19.

Was die Einrichtung der Wiederschläge anbetrifft: so müssen die Stimmen möglichst immer von außen eintreten, und wo dies nicht seyn kann, darf die neu eintretende Stimme doch nie durch eine fortlaufende gedeckt werden.

§ 20.

Da die Schönheit einer Fuge in der Mannichfaltigkeit der Wiederschläge und in der hierbey stets zuzunehmenden Annäherung des Gefährten zum Führer besteht, so muß man hierauf gleich beim Entwurf des Thema die größte Sorgfalt verwenden.

§ 21.

Man nennt diese Annäherungen des Gefährten zum Führer, die Engführungen einer Fuge, und da die letzte derselben wenigstens in zwey Stimmen canonisch seyn soll, so nehme man diese, bei der Prüfung des Thema zuerst vor, die andern ergeben sich dann um so leichter.

§ 22.

Diese letzte canonische Nachahmung abgerechnet, können die übrigen Nachahmungen in einer Fuge mit derjenigen Freiheit behandelt werden, welche der bessere Gang der Melodie erheischt. Metrisch richtig sollten sie aber alle seyn, und nur in der

Mitte einer Fuge darf, einer Engführung wegen, die ursprüngliche Dauer der einen oder andern Note des Führers oder Gefährten, nach Umständen, verlängert oder verkürzt werden. Das Thema der Fuge muß jedoch auch hierbey stets richtig erkannt werden können, außerdem diese Licenz nicht gestattet werden könnte.

§ 23.

Alle Veränderungen, welche mit dem Gesange des Führers und Gefährten im Verfolg einer Fuge vorgenommen werden, müssen, bei ihrem ersten Eintritt genau nach der im Thema bestimmten Intervallen Fortschreitung eingerichtet seyn. Hierher gehören: die Vergrößserung, Verkleinerung, die Gegenbewegung, die rückgängige Bewegung und rückgängige Gegenbewegung.

§ 24.

Die Modulationen einer Fuge betreffend, so gilt auch hier dasjenige, was im Allgemeinen über die Modulation eines Tonstückes als bekannt vorausgesetzt wird. Da indessen hierbey das Thema der Fuge in seinen Hauptzügen unverändert erscheinen muß: so muß man gleich in der Anlage einer Fuge dessen Versetzung aus der Dur- in die Molltonart, oder vice versa, untersuchen und richtig stellen.

§ 25.

Eben so muß man gleich bei der erwähnten Anlage die Zulässigkeit der § 23. angeführten Veränderungen untersuchen, da deren mehr oder weniger jede Fuge enthalten soll, und wenn sie alle enthält, eine Ricercata (Kunstfuge) genannt wird.

§ 26.

Man kann zwar eine ganze Fuge in der Gegenbewegung schreiben, wobey nämlich der Gefährte dem Führer jedesmal in der Gegenbewegung zu antworten hat; allein man beschränkt sich besser auf einige hiernach abzufassende Wiederschläge, da ohnehin alle § 23. angeführte Veränderungen, nur zur Vermeidung einer außerdem leicht zu großen Einförmigkeit, eingeführt worden, und daher auch nur cum grano salis zu behandeln sind.

§ 27.

Eine Secunden-, Terzen-, Sexten- oder Septimen-Fuge müßte ebenfalls der im vorigen § ausgesprochenen Bemerkung unterliegen, und man würde daher nur den einen oder andern Wiederschlag einer Quinten-Fuge hiernach abzufassen haben. Daß hierbey die genaue Stufenfolge des Führers im Gefährten entweder gar nicht oder doch nur selten nachgebildet werden kann, ergibt sich von selbst.

§ 28.

In Beziehung auf § 22 sey hier noch bemerkt, daß bey den verschiedenen Engführungen der Gesang des Führers nicht vollständig zu seyn braucht, sondern daß derselbe, wenn er nur 1, 1½ oder 2 Takte lang seinen Gesang gegen den hier früher eintretenden Gefährten fortgesetzt hat, solchen verlassen, und für die Dauer desselben eine andere melodisch willkührliche, jedoch metrisch gleiche Begleitungsfigur übernehmen kann. Die letzte Engführung soll jedoch, wenigstens in

zwey Stimmen, einem Canon gleich behandelt seyn.

§ 29.

Im Verfolg einer Fuge können die Wiederschläge auch nur dreystimmig, oder gar nur zweystimmig, und das Thema kann dabey in der zuerst eintretenden Stimme unvollständig seyn, da nur beym ersten Wiederschlag solches alle Stimmen, welche an der Ausführung einer Fuge Theil nehmen, vollständig enthalten müssen; so wie dann das Thema auch da vollständig erscheinen muß, wo solches zum erstenmal nach § 23 auf diese oder jene Art verändert eintritt.

§ 30.

Schließlich sey wegen den in einer Fuge anzubringenden Orgelpunkten noch bemerkt: daß derjenige auf der Dominante, – bey welchem man zugleich einige der letzten Eingführungen, öfters auch die Verkleinerung, anbringt – beynah unerläßig, derjenige auf der Tonica aber willkührlich ist, und da wo er angebracht werden soll, ebenfalls noch einige canonisch nachgeahmte Figuren eines der Hauptsätze enthalten, und auf diese Weise das Gefühl der Schluß-Cadenz steigern soll. –

Nach dieser Vorausschickung, werden sich die folgenden, im Vorbericht angeführten Sätze des Haydn'schen Rondo, und desjenigen von mir, um so leichter beurtheilen lassen.

Das Thema des ersteren steht bey a., dessen beyde erste Takte wie bey b. c. d. e. f. und g. zu ersehen ist, zwar als Progressionsfigur behandelt, aber dabey ohne alle Nachahmung gelassen sind, was doch gar leicht hier hätte Statt finden können, wenn es Haydn so beliebt hätte.

Außer diesen hier aufgestellten Bearbeitungen dieser zwey Takte, finden sich keine weitere, und diese sind sich alle in der Hauptsache gleich.

Wollte man auch den Satz in der 2ten Violine bey b. als Führer annehmen, so wäre doch derjenige der 1ten Violine bey c. nicht als dessen Gefährte zu betrachten; eben so wenig die späterhin bey d. eintretende Wiederholung dieses letzteren Satzes im Basse. Da diese Progressionsfigur – wie dies fast mit allen diesen Figuren der Fall ist – sowohl mit ihrer Ober- als Unter-Terz begleitet werden kann, wie Haydn solches bey e. auch einmal gethan hat; so hätte er solche gar leicht für den doppelten Contrapunkt der Duodecime benutzen können.

Haydn wollte aber die Bearbeitung seines Rondo in gleichem Charakter mit dessen Thema, das heißt, leicht hinspielend behandeln.

Der Satz bey e., welcher hier in der Tonart der Quinte steht, ist bey f. in derjenigen der Prime wiederholt, denn da hierbey das in der 1ten Violine stehende Gegenthema auch in dieser Stimme geblieben ist; so erscheint solches nicht als Nachahmung – indem hierzu dessen Vortrag in einer andern Stimme erforderlich gewesen wäre – sondern nur als Wiederholung.

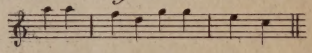
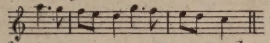
Bey g. *erscheint dieselbe Stelle, wobey nur die beyden Violinen ihre Sätze umgetauscht haben, was in der Hauptsache keine Veränderung macht.*

Außer diesen drey Sätzen bey b. e. *und* g. *finden sich nun weiter keine im ganzen Rondo welche als sogenannt fugirte Durchführung des Thema, – oder vielmehr nur der beyden ersten Takte desselben – angesehen werden könnte, und ein jeder dieser drey Sätze ist hier so weit notirt, als dessen Bearbeitung dauert.*

Wie konnte nun Spazier dieses eine Fuge nennen, und wie konnte er hier von einer mannichfaltigen Ausarbeitung derselben sprechen? –

Es ist in der That recht zu bedauern, daß solche in den Tag hinein ausgesprochene Raisonnements nicht immer sogleich berichtiget und Mangel dessen junge Künstler so leicht irre geführt, und in ihrem Urtheil schwankend gemacht werden. – –

Mein Rondo betreffend, so steht dessen Thema bey h.

Bey i. *folgt nun ein kurzer fugirter vierstimmiger Satz, dessen Thema sich sogleich als Gegensatz zum Rondothema selbst ankündiget. Bey* k. *erscheint eine kurze Engführung des Rondothema in der Molltonart. Bey* l.1. *schließt sich ein aus dem ersten Theil des Rondo wiederholter und hier in die Molltonart übertragener Satz mit den, als Begleitung hinzugefügten ersten zwey Takten des Fugenthema, welches unmittelbar darauf,* l.2. *vollständig in der Molltonart eintritt und wobey die kurze Figur des Thema*  *zugleich wie folgt figurirt erscheint* 

Bey dem nun in der Molltonart fortgesetzten Rondothema m. *erscheint der Anfang des Fugenthema als dessen Begleitung, desgleichen bey dessen Modulation nach der ursprünglichen Durtonart.*

Bey n. *kommen auf einem Orgelpunkt der Dominante verschiedene Nachahmungen als Einleitung zu der bey* o. *Statt findenden Verbindung beyder Themata vor, worauf dann bald der Schluß des Ganzen erfolgt.*

Man sieht hieraus, wie alle diese Sätze absichtlich so abgefaßt, und auf angeführte Art Rondo und Fugenthema in gegenseitiger Beziehung zu einander gebracht sind; alleinlich wiederhole es, diese ganze Arbeit ist steif, es mangelt ihr der fließende Zusammenhang, und sie steht, als Kompositionsstück, der Haydn'schen bey weitem nach, obgleich diese nicht einmal fugirt genannt werden kann, Haydn aber, wenn es in seiner Absicht gelegen, mit leichter Mühe eine recht gute Fuge daraus hätte machen können.

Sapienti sat. –

Es folgen nun die Sätze von Haydn unter a; *dann unter* b, *bis* d; *ferner unter* e *und* f; *und endlich unter* g, *so wie diejenigen von A. unter* i, k, l, m, *und* n *und* o, *abgetheilt.*

Rondo v. J. Haydn. Sinfon. op. 77. L. 1.

Vivace.

Vno 1mo

Vno 2do

Viola.

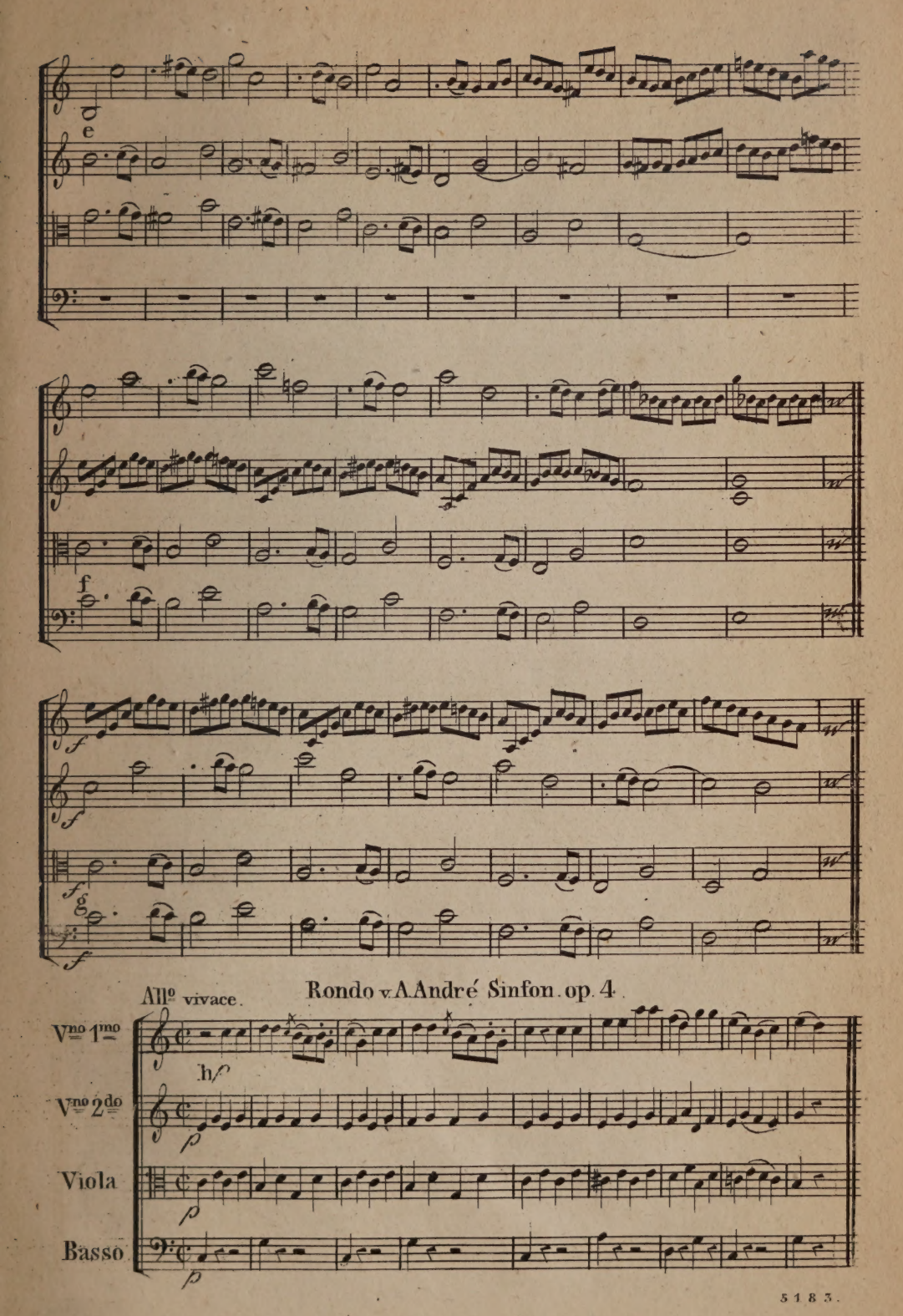
Basso.

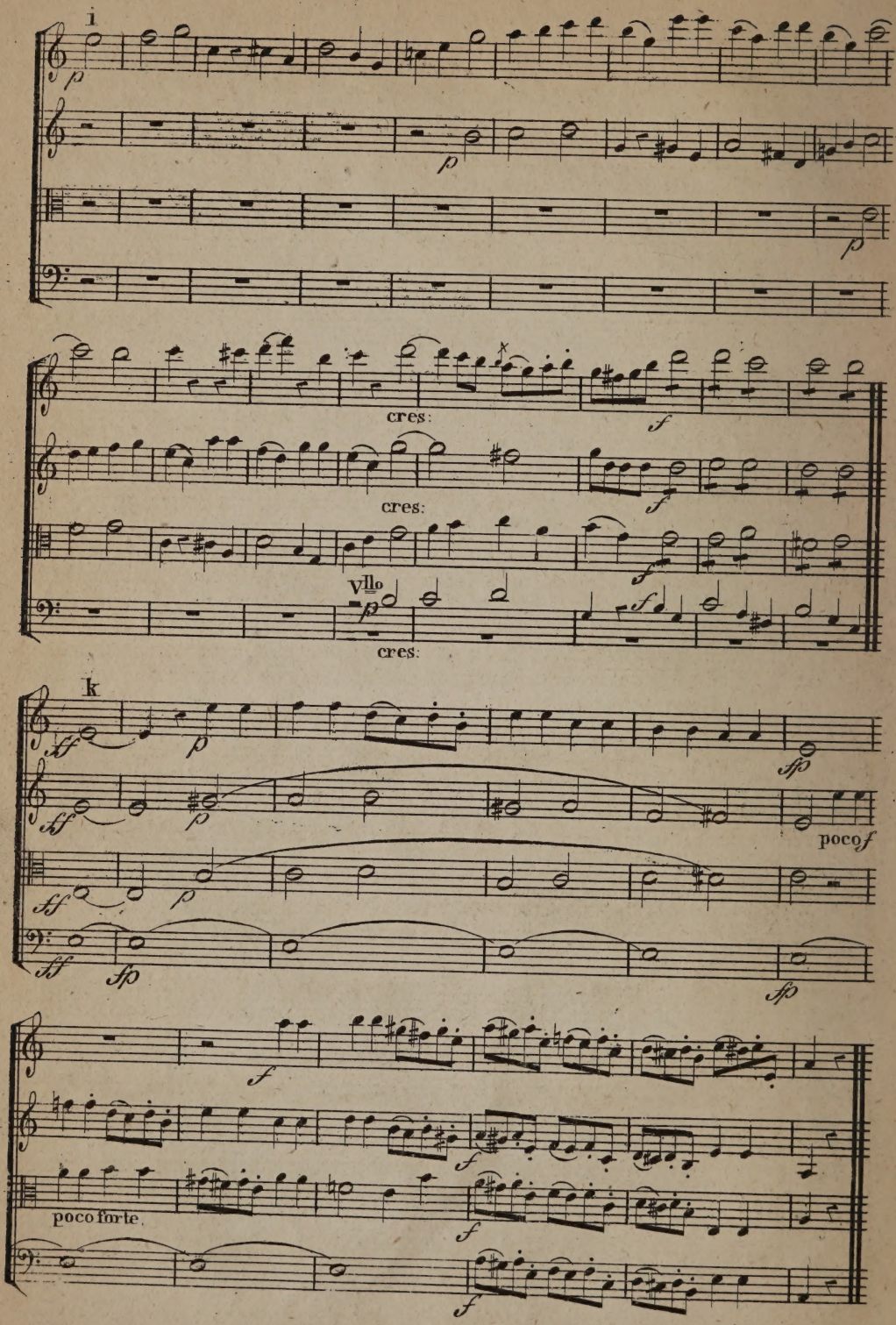
a

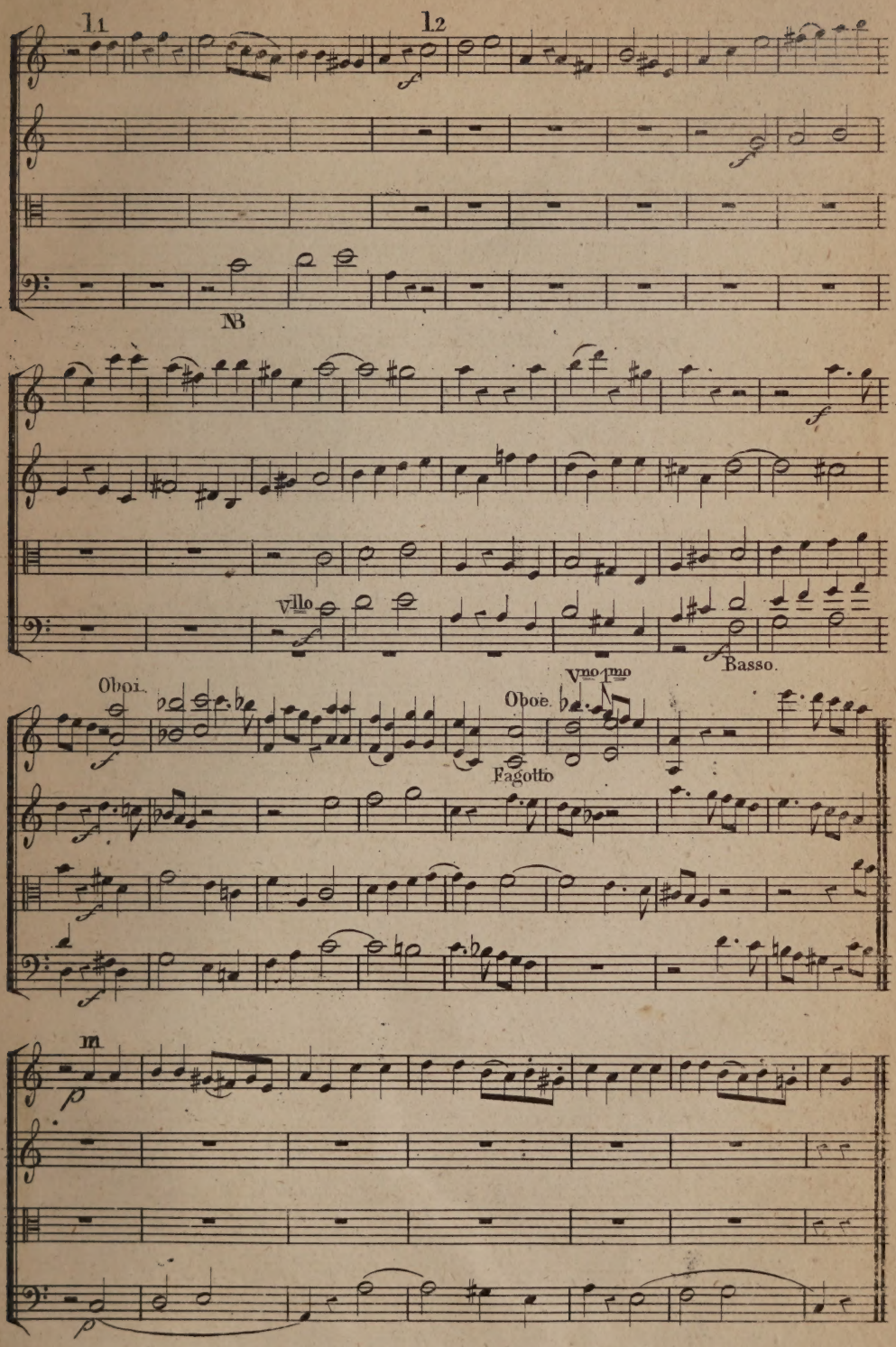
b

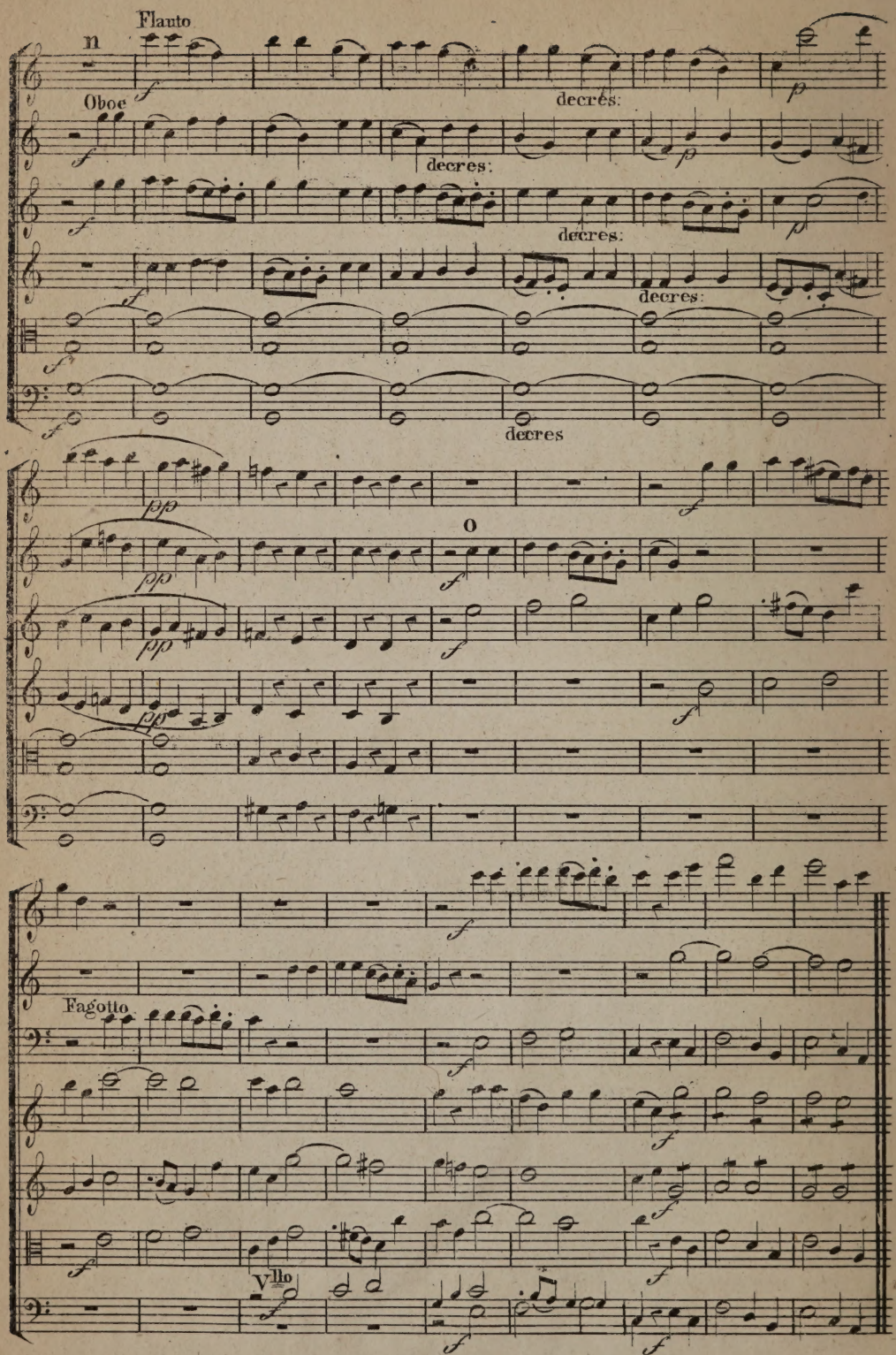
c

d


e
f
g
Allo vivace.
Rondo v. A. André Sinfon. op. 4
Vno 1mo
Vno 2do
Viola
Basso
hf
p
p
p


i
p
p
p
cres:
f
cres:
f
f
Vlle
p
f
cres:
k
ff
p
sfp
ff
p
poco f
ff
p
ff
sfp
sfp
f
f
poco forte.
f
f


11
12
NB
villo
Basso.
Oboi.
Oboe.
Vno 1mo
Fagotto
m


Flauto
n
Oboe
decres:
decres:
decres:
decres:
decres
o
Fagotto
Vllo

VIERSTIMMIGE FUGE

Entwurf.

Bemerkungen über nebenstehenden Entwurf.

Ich komme nun zu dem angeführten Entwurf der vierstimmigen Fuge dessen verschiedene Sätze nach folgender Ordnung verfertigt worden sind.

Zuerst wurde der als 1tes Subjekt erfundene Gesang des Führers in den Gefährten transponirt, und nun wurden deren verschiedene Engführungen nach der bemerkten Reihenfolge von B *bis* G *versucht und geordnet, und erst nachdem diese Arbeit in Richtigkeit gebracht war, konnte der unter* A *aufgestellte Gesang des Führers und Gefährten, als bleibend angenommen und zugleich deren Versetzung in die Molltonart notirt werden.* H.

Anmerkung. *Da sich die meisten der angeführten Engführungen eben so gut in der Molltonart wie in der Durtonart anwenden ließen; so unterblieb hier, bis auf die eine bey* I, *bey welcher der Führer der Molltonart in der Engführung gegen denjenigen der Durtonart erscheint, deren besondere Notirung.—*

Nunmehr wurde das 2te Thema als Contrasubjekt zum 1ten entworfen. K. *und da sich hierbey gar keine Engführung und nur die Nachahmung der beyden ersten Takte des 2ten Subjektes selbst ergab* L; *so wurden nun andere Verbindungen beyder Subjekte in den verschiedenen Bewegungen derselben versucht, welche unter* M, N, O. *und* P *notirt stehen. Bey der vorgenommenen Verbindung beyder Subjekte in der Molltonart, ergab sich solche nur beym Gesange des Führers als anwendbar,* Q. *dagegen aber eine weitere Verbindung des Contrasubjektes der Molltonart mit dem in der Gegenbewegung gehenden der Durtonart* R.

Eine Vergrößerung des Gefährten des 1ten Subjektes gegen dessen unveränderten Führer, und eine in der Synkopation eintretende Beantwortung desselben finden sich bey S. *so wie eine Vergrößerung des Führers des 1ten Subj. in der rückgängigen Bewegung, und eine Vergrößerung des 2ten Subj. in der Geradenbewegung sich unter* T *notirt finden.*

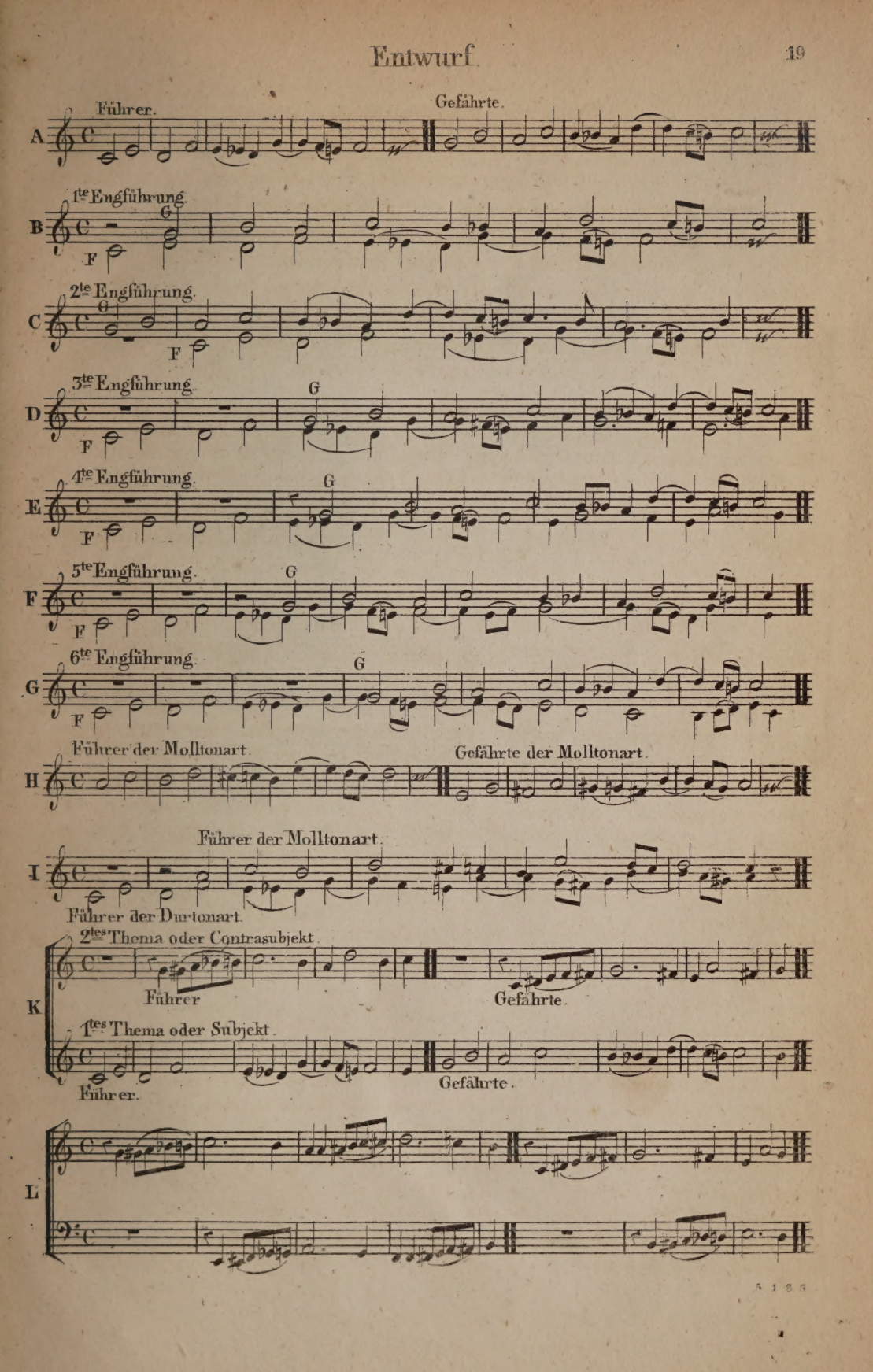
Beispiele der Verkleinerung des 1ten Subj. finden sich unter U. V. W. *notirt.*

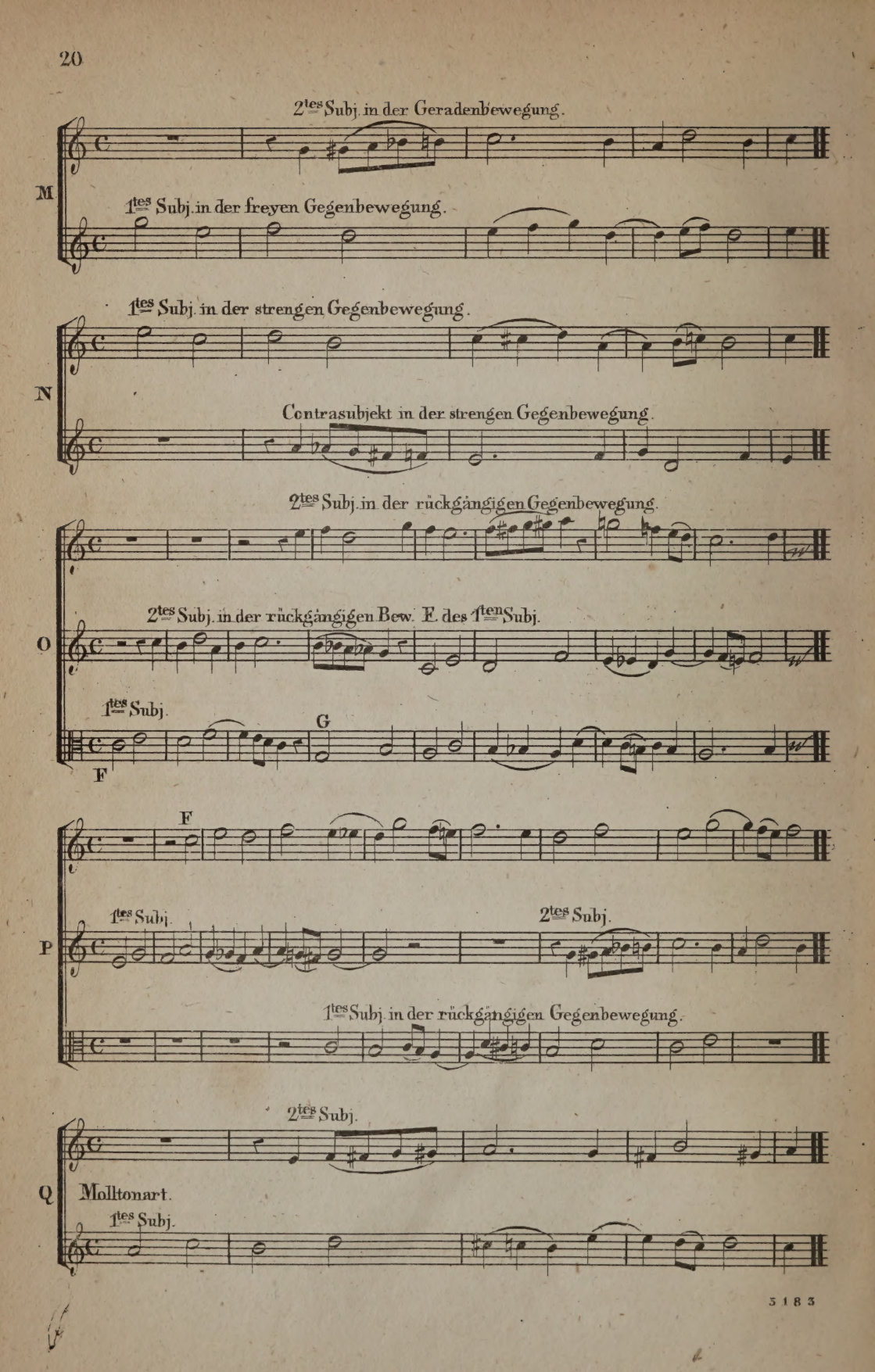
Ein Beispiel der unterbrochenen Nachahmung in der strengen Gegenbewegung, findet sich unter X.

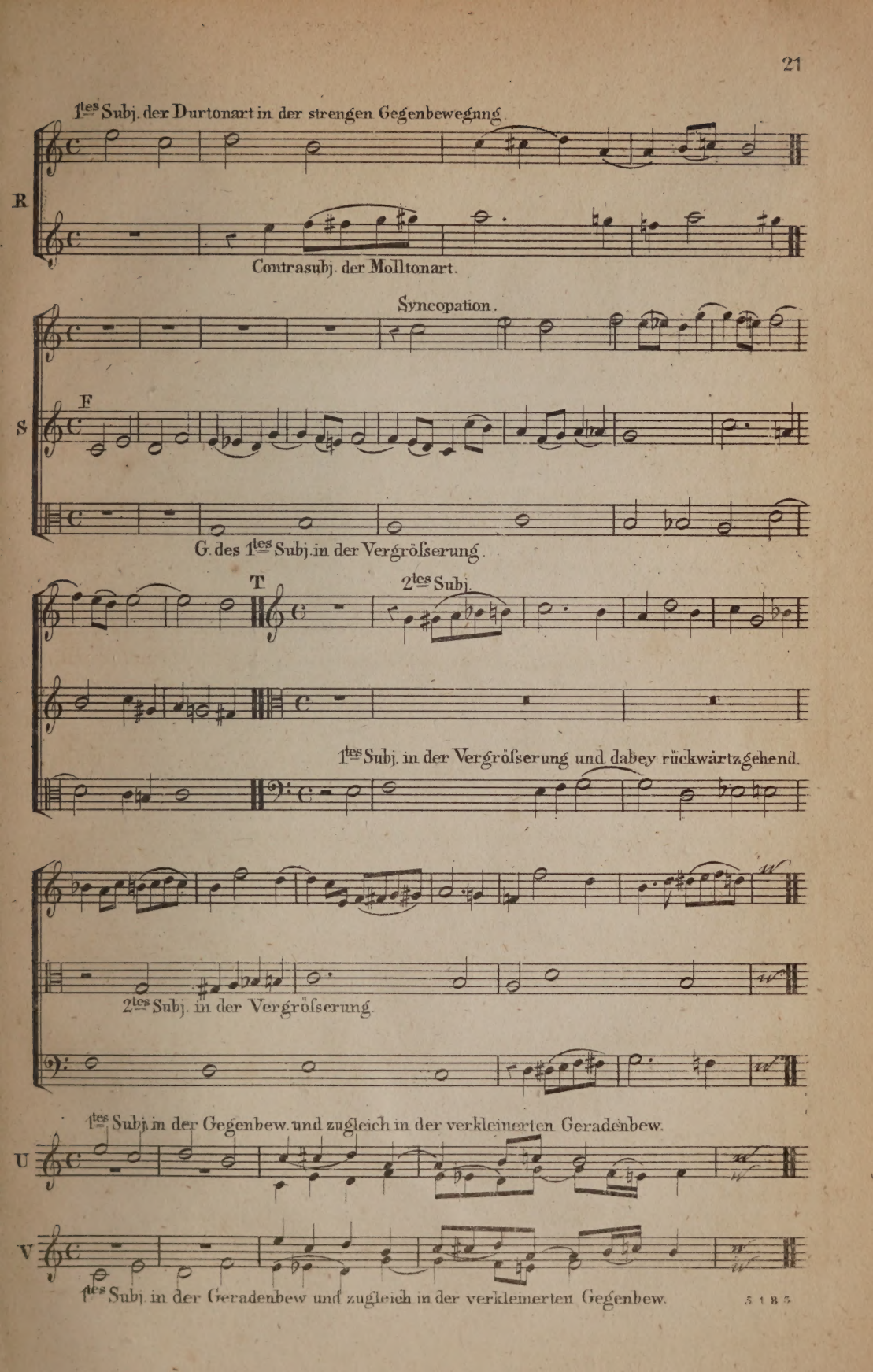
Der Satz bey Y *woselbst der Gefährte des 1ten Subj. rückwärtsgehend, seinem in gerader Bewegung gehenden Führer schon im 2ten Takte folget, kann noch als eine Engführung eigener Art angesehen werden.*

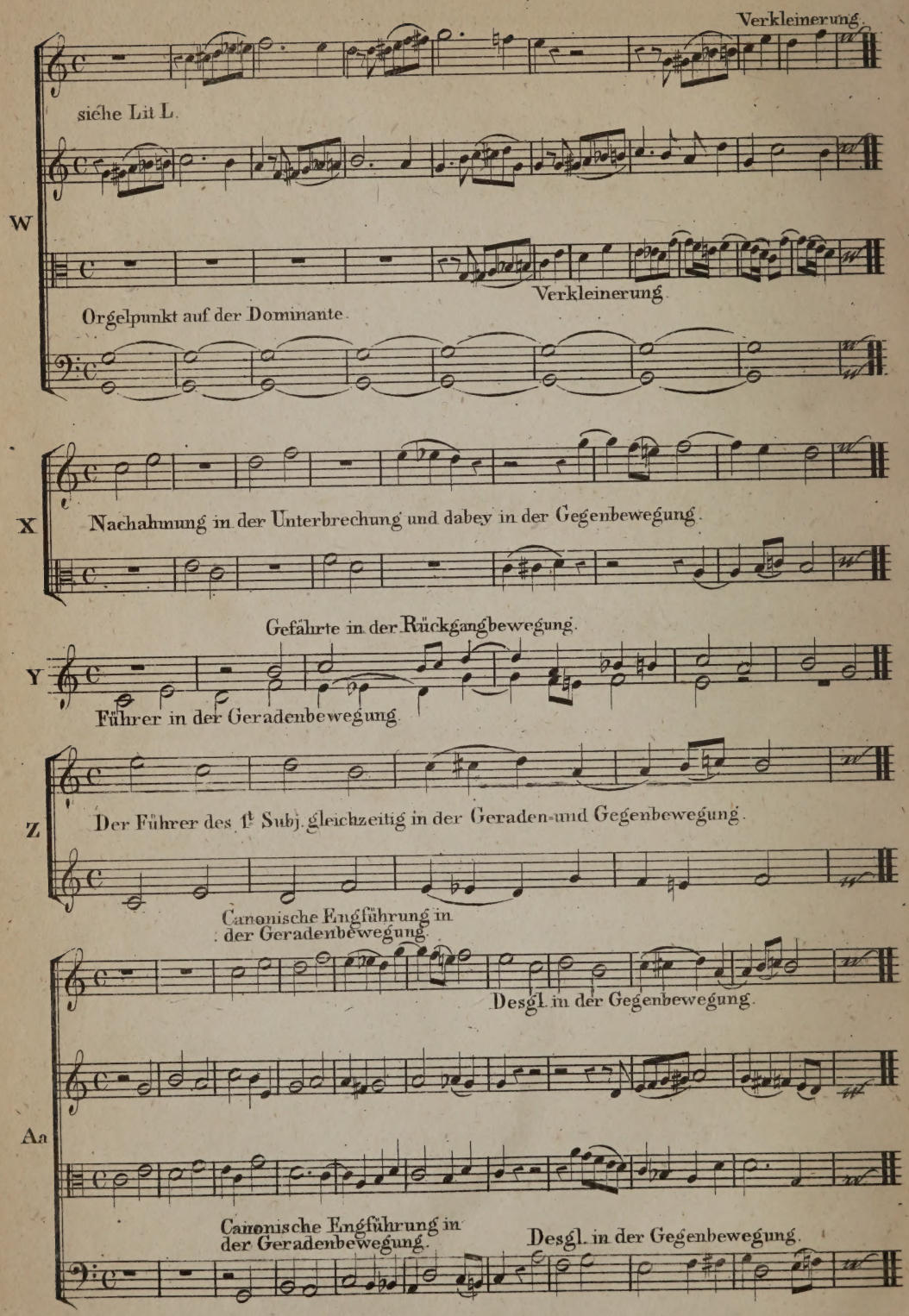
Endlich erscheinen noch unter Z *die ersten Takte des Führers des 1ten Subj. zugleich in der Geraden- und in der Gegenbewegung, so wie unter* Aa *die canonische Engführung* B *in der Geraden- und in der Gegenbewegung in 4 Stimmen notirt, deren beyde mittleren, da wo sie das Thema verlassen, contrapunktirend fortgeführt sind.*

Aus diesen verschiedenen Sätzen, mit Ausnahme einiger wie z.B. U. *und* V. *für welche sich gerade keine schickliche Anwendung ergab, ist nun die nachfolgende vierstimmige Fuge, welche übrigens nie zur Aufführung als Quartett bestimmt war, komponirt, oder, dieses Wort recht buchstäblich genommen, zusammengesetzt, worden.*


A
Führer.
Gefährte.
B
1te Engführung.
G
F
C
2te Engführung.
G
F
D
3te Engführung.
G
F
E
4te Engführung.
G
F
F
5te Engführung.
G
F
G
6te Engführung.
G
F
H
Führer der Molltonart.
Gefährte der Molltonart.
I
Führer der Molltonart.
Führer der Durtonart.
K
2tes Thema oder Contrasubjekt.
Führer
Gefährte.
1tes Thema oder Subjekt.
Führer.
Gefährte.
L


2tes Subj. in der Geradenbewegung.
M
1tes Subj. in der freyen Gegenbewegung.
1tes Subj. in der strengen Gegenbewegung.
N
Contrasubjekt in der strengen Gegenbewegung.
2tes Subj. in der rückgängigen Gegenbewegung.
2tes Subj. in der rückgängigen Bew. E. des 1tens Subj.
O
1tes Subj.
G
F
F
1tes Subj.
2tes Subj.
P
1tes Subj. in der rückgängigen Gegenbewegung.
2tes Subj.
Q
Molltonart.
1tes Subj.


1tes Subj. der Durtonart in der strengen Gegenbewegung.
R
Contrasubj. der Molltonart.
Syncopation.
S
F
G. des 1tes Subj. in der Vergrösserung.
T
2tes Subj.
1tes Subj. in der Vergrösserung und dabey rückwärtzgehend.
2tes Subj. in der Vergrösserung.
1tes Subj. in der Gegenbew. und zugleich in der verkleinerten Geradenbew.
U
V
1tes Subj. in der Geradenbew und zugleich in der verkleinerten Gegenbew.

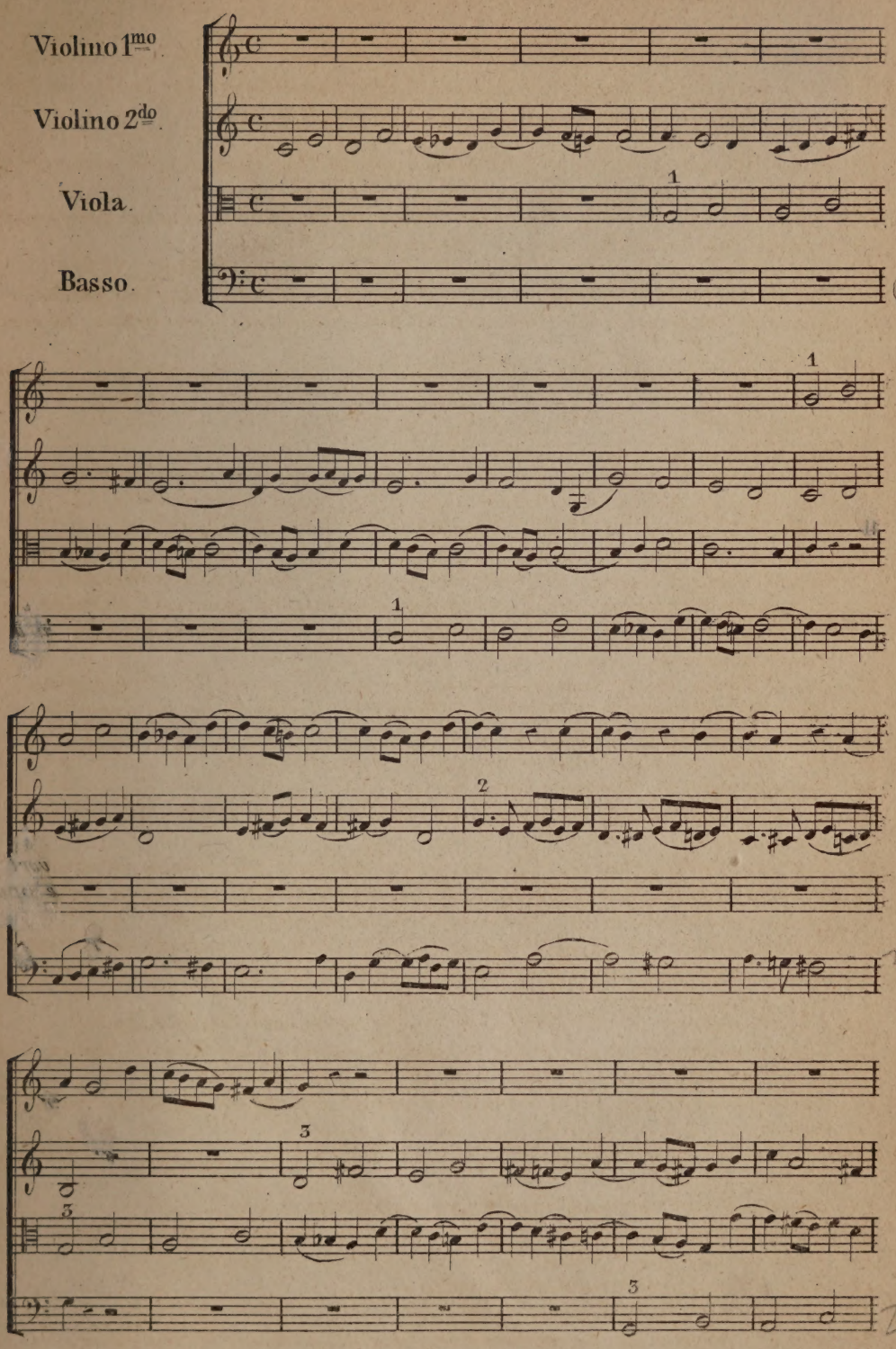

Verkleinerung.
siehe Lit L.
W
Verkleinerung.
Orgelpunkt auf der Dominante.
X
Nachahmung in der Unterbrechung und dabey in der Gegenbewegung.
Gefährte in der Rückgangbewegung.
Y
Führer in der Geradenbewegung.
Z
Der Führer des 1t Subj. gleichzeitig in der Geraden-und Gegenbewegung.
Canonische Engführung in der Geradenbewegung.
Desgl. in der Gegenbewegung.
Aa
Canonische Engführung in der Geradenbewegung.
Desgl. in der Gegenbewegung.

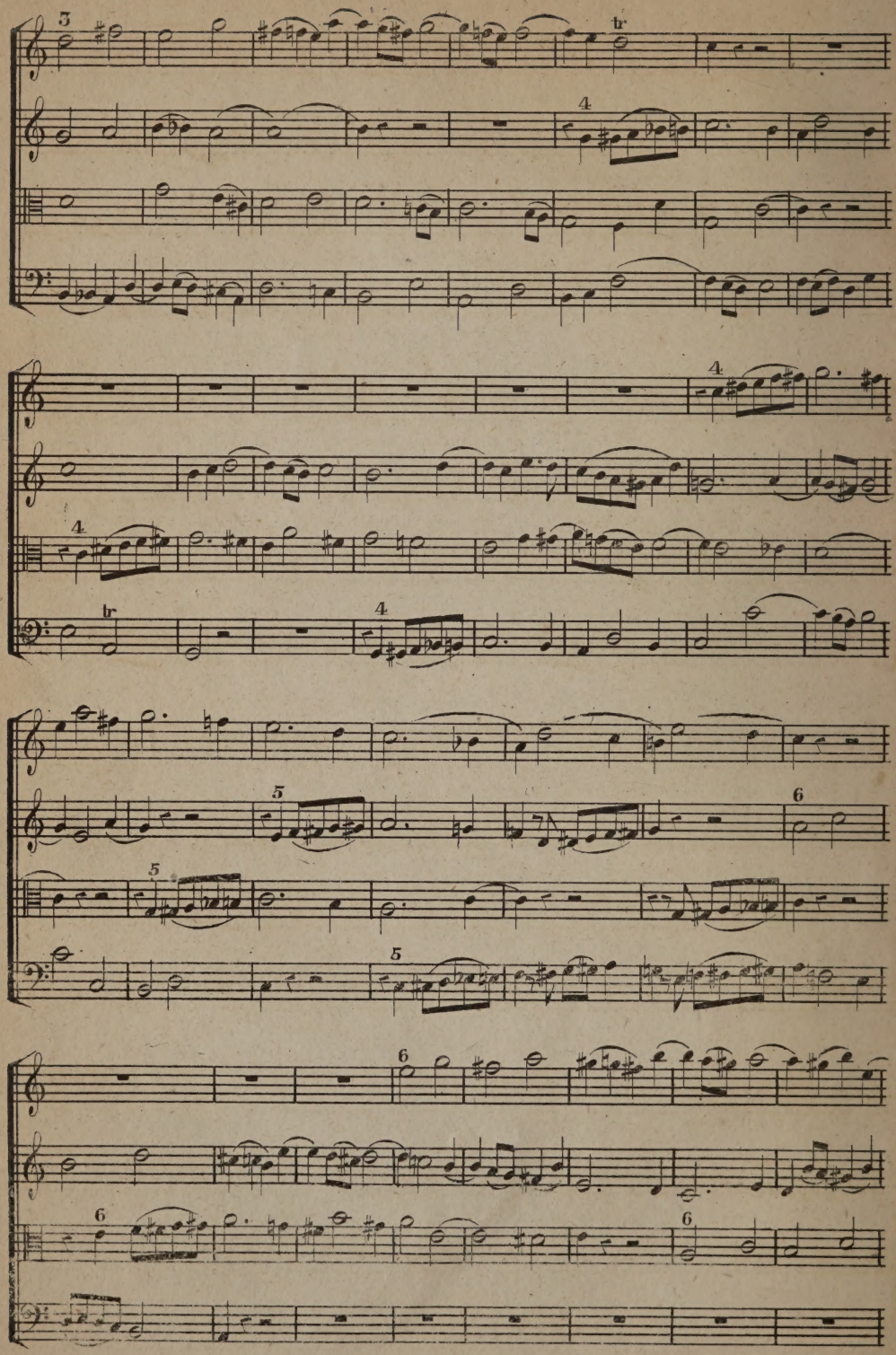
VIERSTIMMIGE FUGE

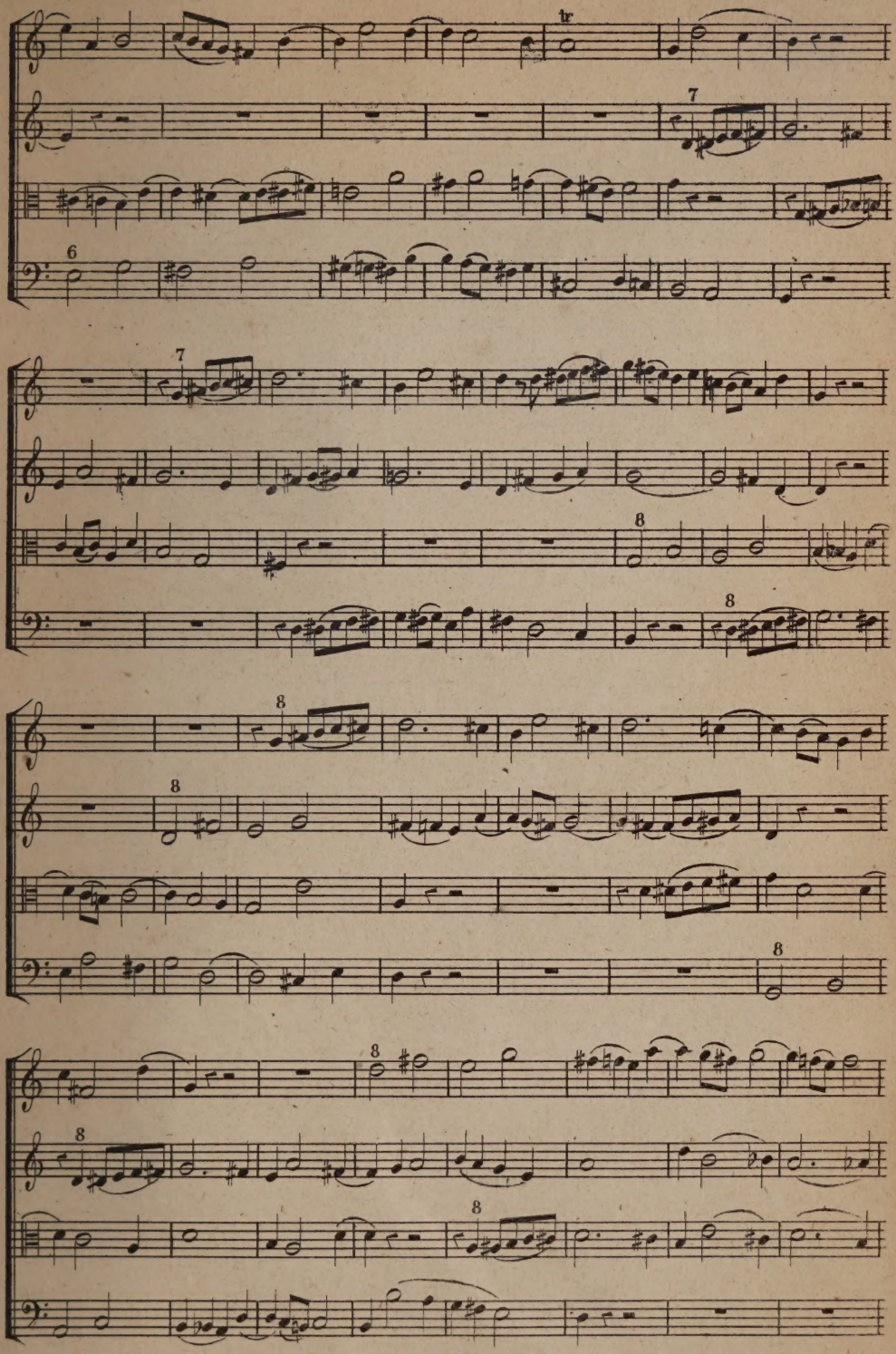
Ausarbeitung.

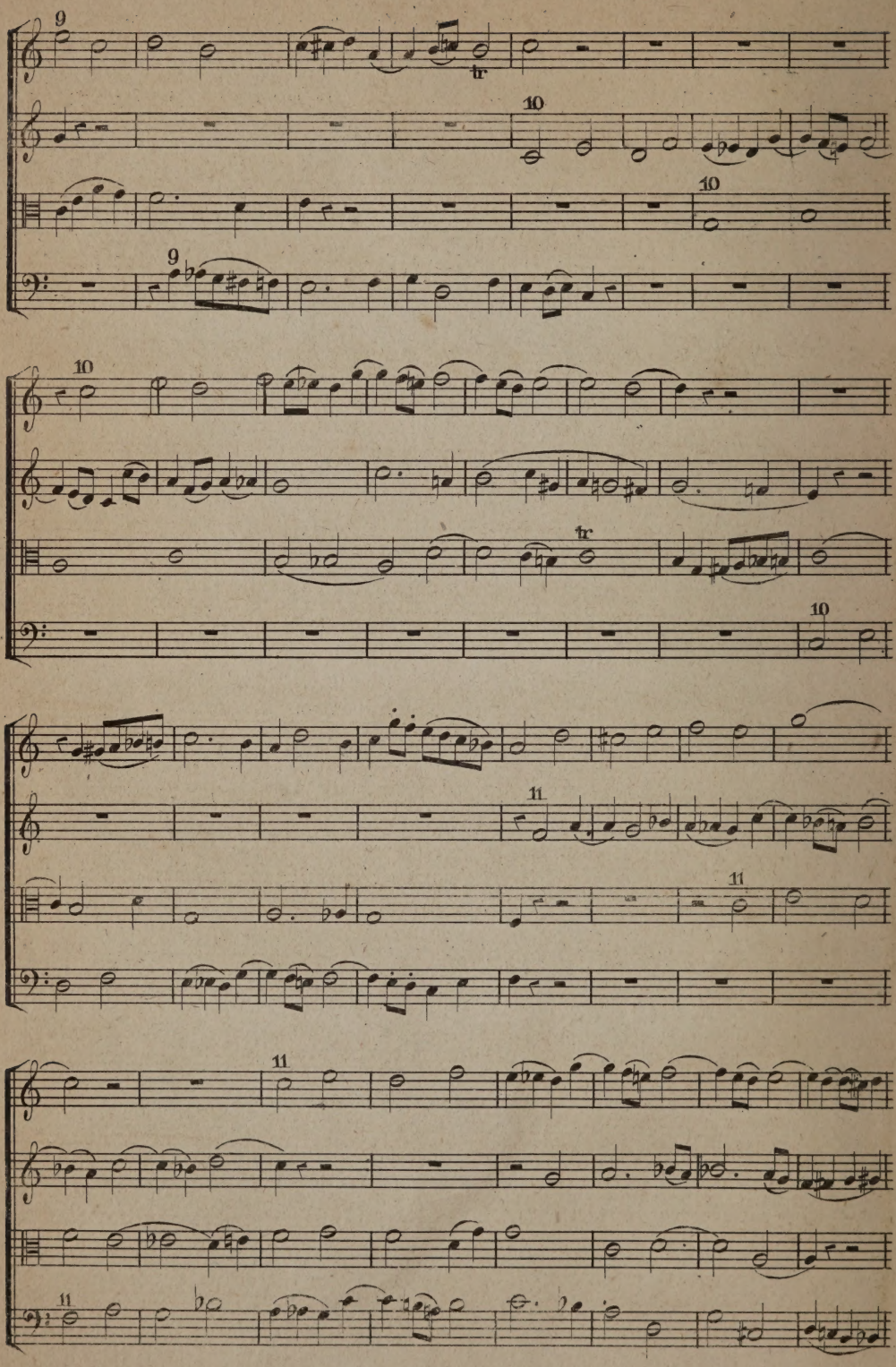
Nachstehende Anmerkungen, welche mehr oder weniger schon der ersten Auflage dieser Fuge beygefügt waren, werden noch insbesondere zur leichteren Auffindung der betreffenden Sätze dienen.

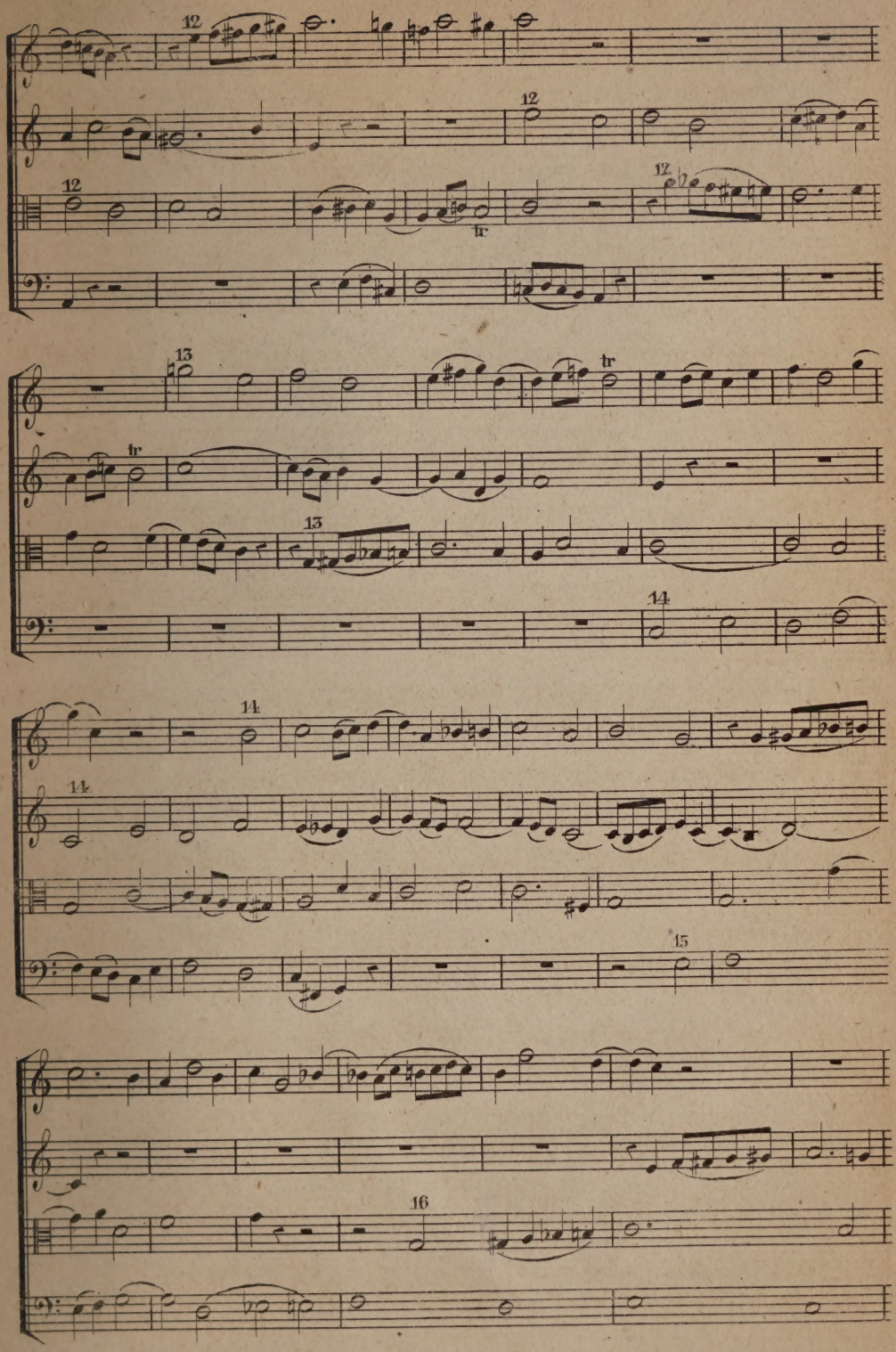
1. Erster Wiederschlag, *wobey der Gefährte in der Unterquarte, und sämmtliche Stimmen von außen eintreten.*
2. *Die letzte Figur der Gegenharmonie wird zur Zwischenharmonie verwendet.*
3. Zweyter Wiederschlag *auf der Dominante.*
4. Erster Wiederschlag des zweyten Thema oder Contrasubjektes.
5. *Die Zwischenharmonie ist nach der Hauptfigur des Contrasubjektes gebildet.*
6. *Kurze Verbindung beyder Themata in der Molltonart beym* dritten Wiederschlag des 1ten Thema.
7. Zweyter Wiederschlag des Contrasubjektes, *hier nur in zwey Stimmen ganz ausgeführt.*
8. *Vollkommene Vereinigung beyder Themata auf der Dominante, beym* vierten Wiederschlag des 1ten, und 3ten Wiederschlag des 2ten Thema.
9. *Kurze Verbindung beyder Themata in der Gegenbewegung.*
10. Fünfter Wiederschlag des 1ten Thema, *wobey der Gefährte in der Vergrößerung, und beym zweytenmal der Führer in der Synkopation eintreten.*
    Sechster Wiederschlag des 1ten Thema, *auf der Unterdominante.*
12. Siebenter Wiederschlag, *wobey die Bratsche das erste Thema in der strengen Gegenbewegung, dagegen die erste Violine das 2te Thema in der Geradenbewegung, in der Molltonart hat. Zuletzt haben die zweyte Violine und Bratsche beyde Themata in der Gegenbewegung, und führen die Modulation wieder i Hauptton zurück.*
13. *Das 1te Thema in der freyen Gegenbewegung, das 2te in der Geradenbewegung.*
14. Achter Wiederschlag des 1ten Thema, *wobey der Gefährte in der ersten Violine in der rückgängigen Bewegung eintritt.*
15. *Der Führer ist in der vergrößerten-rückgängigen Bewegung.*
16. *Vergrößerung des Contrasubjektes.*
17. Vierter Wiederschlag des Contrasubjektes, *nur in den beyden Oberstimmen durchgeführt.*
18. Neunter Wiederschlag des 1ten Thema *auf der Terz der Tonika, die Antritt im Aufschlag des 2te Taktes in der ersten Violine, und zwey Takte in der Bratsche in der rückgängigen Gegenbewegung ein.*
19. Zehnter Wiederschlag des 1ten Thema *auf der Secunde, der Gefährte tritt auf dem Niederschlag des 3ten Taktes in der 1ten Violine und späterhin in der Bratsche synkopirt ein.*
20. *Unterbrechung des 1ten Thema in der Geraden-und Gegenbewegung.*
21. *Das Contrasubjekt in der rückgängigen Bewegung in der zweyten Violine, und in der rückgängigen Gegenbewegung in der ersten Violine.*
22. Eilfter Wiederschlag des 1ten Thema, *wobey der Gesang des Gefährten zuerst eintritt.*
23. Zwölfter Wiederschlag des 1ten Thema, *welcher die zweystimmige canonische Engführung, und*
24. *dieselbe in der strengen Gegenbewegung enthält.*
25. *Orgelpunkt auf der Dominante, Engführung des Anfanges vom 2ten Thema.*
26. *Verkleinerung des 1ten Thema in der Bratsche und 1ten Violine.*
27. *Das zweyte Thema zugleich dagegen.*
28. *Synkopation in der Verkleinerung.*
29. *Das 1te Thema in der Geraden-und Gegenbewegung in den beyden äußersten Stimmen, und dabey zugleich in den beyden Mittelstimmen in der Unterbrechung.*

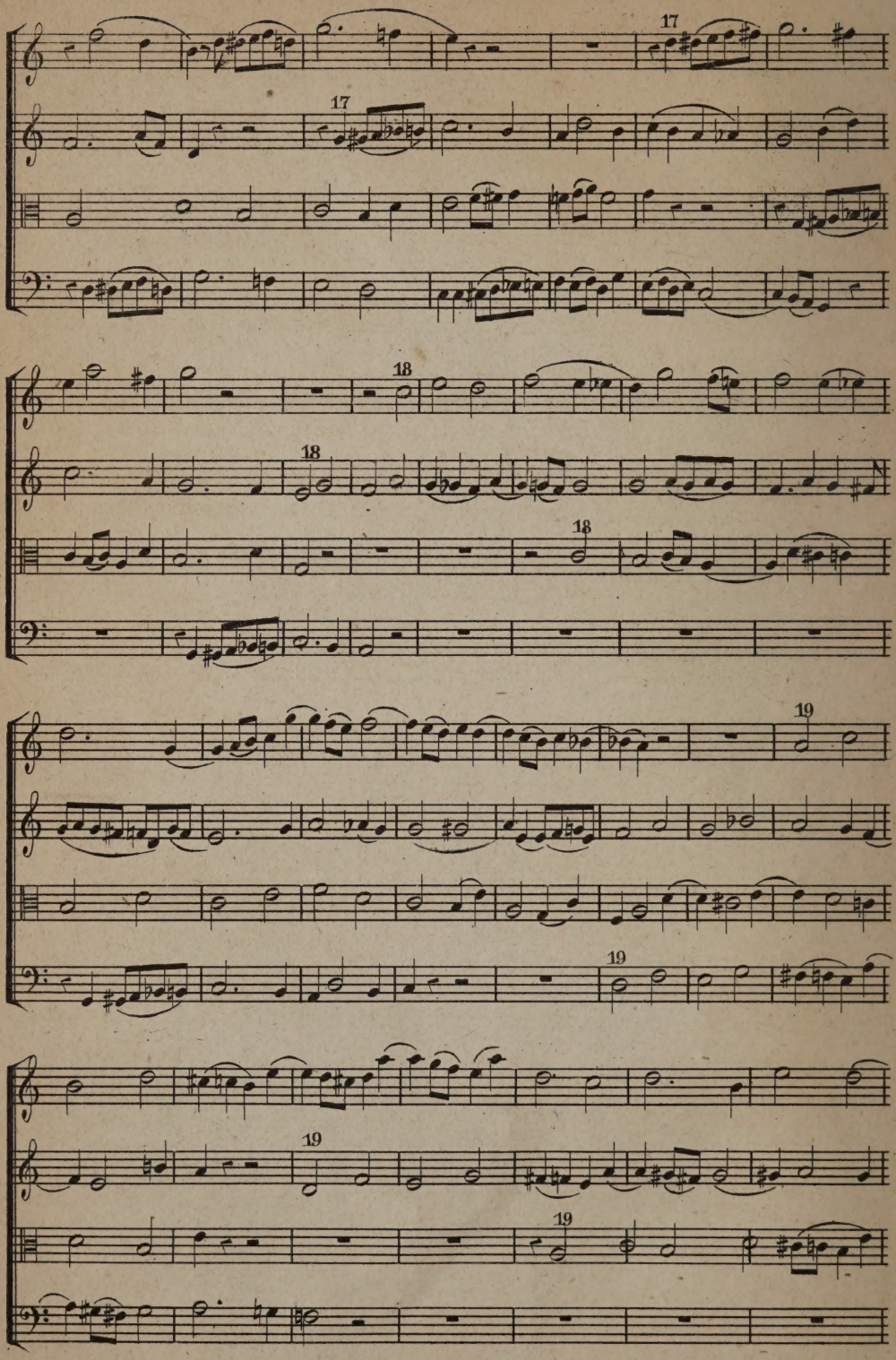

Violino 1mo.
Violino 2do.
Viola.
Basso.

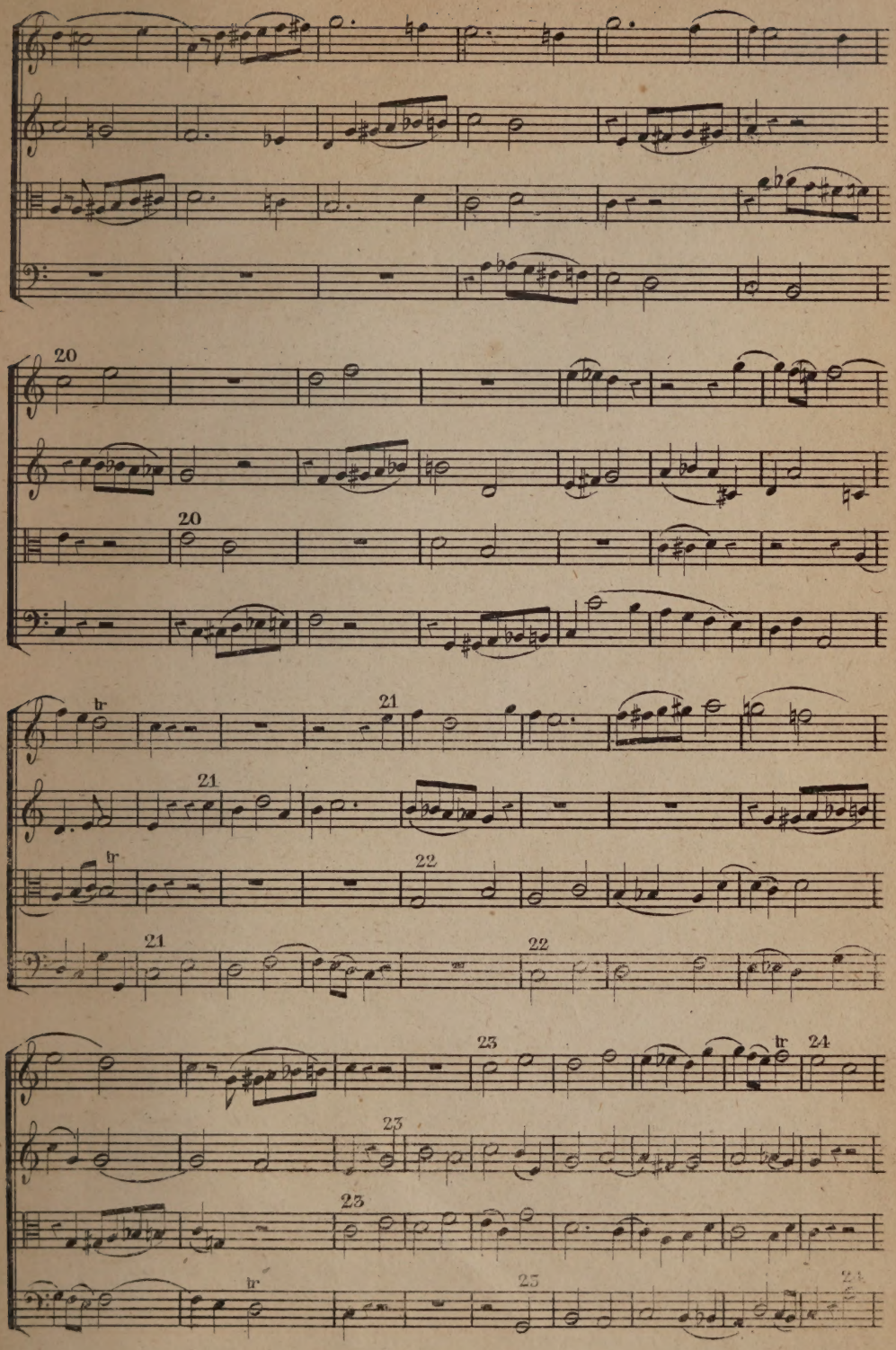

3
tr
4
4
4
tr
4
5
6
5
5
6
6
6

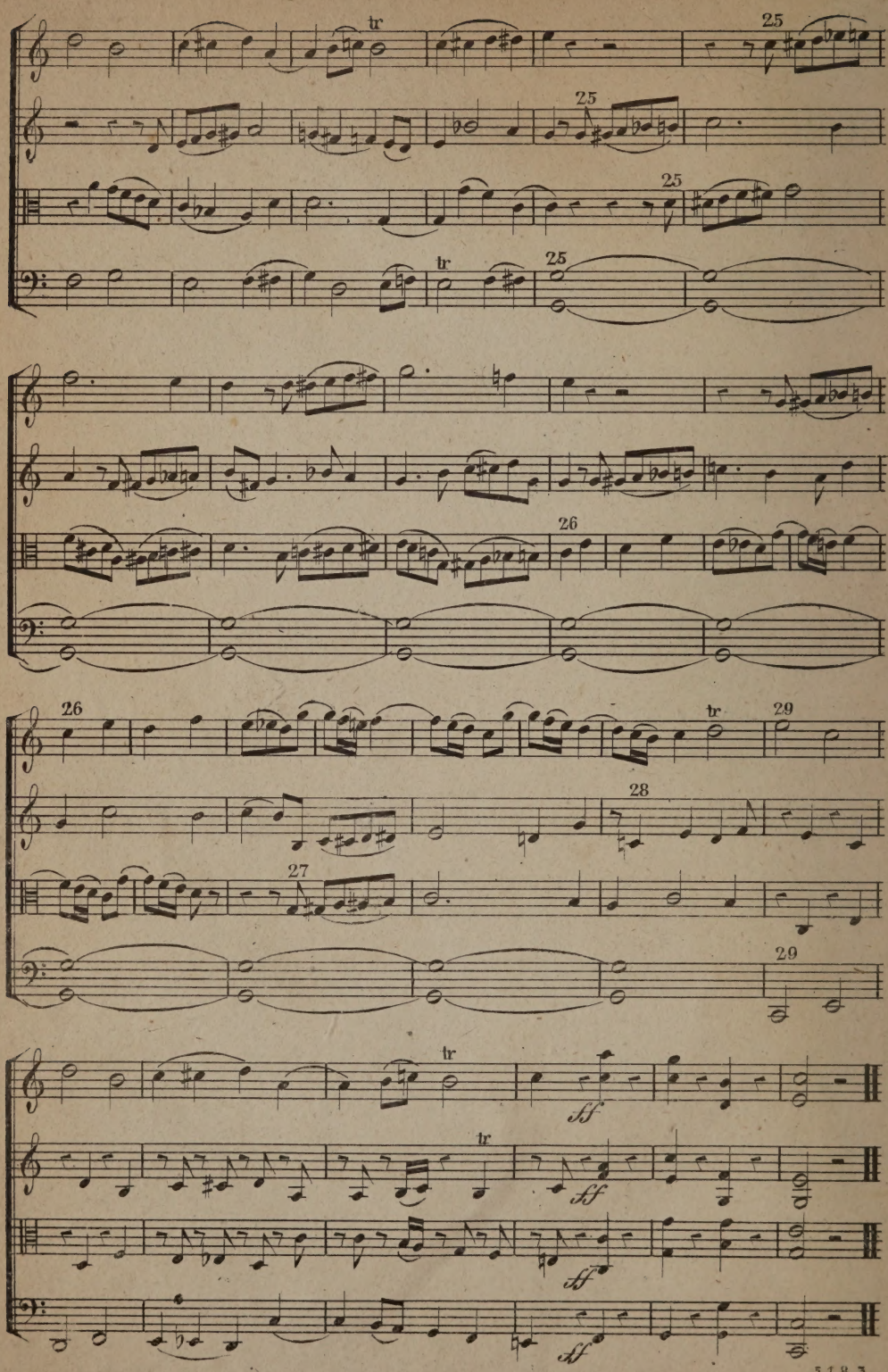

tr
7
6
7
8
8
8
8
8
8
8
8


9
tr
10
10
9
10
tr
10
11
11
11
11


12
12
12
12
tr
13
tr
tr
13
14
14
14
15
16


17
17
18
18
18
19
19
19
19


20
20
tr
21
21
tr
22
21
22
23
tr
24
23
23
tr
23
24


tr
25
26
27
28
29
ff

C

AP

One
Lowe
Boo
A f
larger
volume,
detained
Any
the time
of the de
No book
the borrowe
The Li
turn of
o'cloc
o'cloc
set i
E
lar
Oc

b
t
Lo